

Michael Wetzel

Private Dancer

Korrespondenzen zwischen Bettine Brentano, Goethe und anderen

Ein Gespenst geht um in der Dichtung um 1800 und weit darüber hinaus. Es ist das Gespenst der *Kindsbraut*, jenes Wesen, dessen Reich nicht von dieser Welt zu sein scheint, das aber dennoch immer wieder auf Erden umherspukt, wenn es sich auch nicht auf ihr festhalten läßt: das engelsgleiche, zwischen kindlicher Unschuld und aufblühendem Liebesversprechen schwebende, weder männlich noch weiblich scheinende, melancholisch dem Verlust der rasenden Zeit nachtrauernde junge Mädchen.

Und dieses Gespenst hat einen Namen. „Sie heißen mich Mignon“¹, was übersetzt soviel wie ‚Liebling‘, ‚Süßer‘, ‚Kleines‘ heißt, alles Namen also, die man dem Gegenstand eines Begehrens verleiht, das von zärtlichen Empfindungen des Spiels und der Freundschaft über das vom s. g. Kindchenschema ausgelöste Brut- und Pflegeverhalten bis hin zum sexuellen Mißbrauch – am Hofe Heinrich IV war der *Mignon* schlichtweg Lustknabe – reichen kann. Goethe hat mit seinem „Knaben-Mädchen“ oder „anmutige[m] Scheinknaben“² all diese Züge kunstvoll verdichtet und zu einem poetischen wenn auch Schein- so doch -Leben erweckt, das als Archetypus romantischer Daseinsweise fortan gilt und die Tradition einer literarischen *imitatio* stiftete. Novalis' *Sophien*-Erlebnis, Hoffmanns *Julia*-Phantasien, Brentanos nicht auf die exzentrische *Perdita* allein beschränkte Galerie von Mädchen-Frauen oder besser -Teufeln, Mörikes *Peregrina*-Zyklus, alle diese Beispiele – allein nur aus dem deutschen Sprachraum – zeugen davon,

¹ Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *Sämtliche Werke* (Münchner Ausgabe), hrsg. v. K. Richter in Zusarb. m. H. G. Göpfert, N. Miller u. G. Sauder, Bd. 5, hrsg. v. H.-J. Schings, München 1988, S. 97.

² Ders.: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 17, hrsg. v. G.-L. Fink, G. Baumann u. J. John, München 1991, S. 475.

daß die unter den Begriff Bildungsroman subsummierte Fixiertheit auf das prägende Modell des *Wilhelm Meister* wesentlich jene, die „heilige Familie der Naturpoesie“ repräsentierende Mignon-Figur im Auge hat, mit deren symbolischer Entrückung Friedrich Schlegel nicht von ungefähr seine Hommage an Goethes poetisches Jahrhundertwerk vieldeutig enden läßt.³

Aber nicht nur auf die Gattungsgeschichte des Bildungsromans beschränkt sich das Wiedergängertum der goethischen Kindsbraut, auch die realistische oder naturalistische Literatur Kellers, Storms, Fontanes und Hauptmanns wird von ihr und ihren Schwestern heimgesucht, und in *Lulu*, *Lolita* und anderen *femmes* bzw. *filles fatales* hat sie sich die virtuellen Räume der Einbildungskraft bis in die Postmoderne erobert: Sie scheint wie eine ewige Jüdin zur Wanderung durch die Zeiten und die Räume verdammt, „weil der ‚unsichtbare Geist Mignons‘ nirgendwo und überall *beheimatet* ist.“⁴

Nicht weniger bedeutsam als die bibliographischen sind aber die biographischen Zeugnisse für das Fortleben Mignons. Der Topos oder motivgeschichtliche *Begriff* wird zum Namen – Vor- oder Eigennamen –, zum Schibboleth einer Identifikation poetisch verkörter Weiblichkeit (*sub specie* ewiger Kindlichkeit) mit real gelebter. Ähnlich dem *Werthereffekt* hat das ‚papierne Mädchen‘ aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren* eine männliche Leserschaft zur Halluzination und eine weibliche zur Mimikry herausgefordert. Unter falschem Name wird – wie in Projektionen des Weiblichen generell – etwas zu lesen aufgegeben, „das nicht gegeben ist und deshalb auch nicht einfach benannt werden kann“⁵; nämlich das Phantasma oder die „Männerphantasie“ (Theweleit) der Kindsbraut.

³ Schlegel, Friedrich: Über Goethes Meister, in: Athenaeum, ausgew. u. bearb. v. C. Grützmacher, Hamburg 1969, Bd. 1, S. 220. Vgl. Ernst Behler: Goethes Wilhelm Meister und die Romantheorie der Frühromantik, in: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie 2, Paderborn 1993, S. 170.

⁴ Tunner, Erika: „L’esprit de Mignon“: Mignon-Bilder von der Klassik bis zur Gegenwart, Goethe-Jahrbuch 106 (1986), S. 11 f. Zur Geschichte von Mignon und ihren Schwestern vgl. auch den gleichnamigen von G. Hoffmeister herausgegebenen Sammelband, der weiter unter besprochen wird, sowie meine Studie: „Au nom/n de Mignon“. Der schöne Schein der Kindsbräute, in: Der schöne Schein, hrsg. v. D. Kamper u. C. Wulf, Göttingen 1988. Eine größere motivgeschichtliche Studie von mir unter dem Titel: „Kindsbräute – Motive und Medien einer Männerphantasie“ ist gegenwärtig in Arbeit und wird demnächst erscheinen.

⁵ Hahn, Barbara: Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen, Frankfurt/M. 1991, S. 17.

Schon Goethe selbst war nicht frei von wiederholten Spiegelungen seiner literarischen Figur in lebenden Mädchen wie Minchen Herzlieb, Marianne von Willemer u. a., die Mignon-Posen einnehmen und Mignon-Lieder singen, um philologische Spurensicherer im Versteckspiel endloser Rätsel und Vermutungen zu vermeintlichen Schlüsselwerken wie den *Wahlverwandtschaften* oder den *Divan*-Gedichten zu narren. Keine der weiblichen Selbstidentifikationen mit Goethes Phantasieprodukten war jedoch so radikal und distanzlos wie die von Bettine Brentano in ihrem 1835 – also nach dem Tode des Dichterfürsten und dem ihres Mannes Achim von Arnim – publizierte *Goethes Briefwechsel mit einem Kind*. Hier wird der Dichter sogar zum Souffleur von Autorschaft, in der es kräftig – wie Grillparzer nach der Lektüre in seinem Tagebuch festhält – „mignont“⁶.

In Bettine Brentano nimmt das Wiedergängertum einen besonderen Grad an Gefährlichkeit an – und zwar gefährlich weil *unberechenbar*. Ihr Markenzeichen war ihre *Aufdringlichkeit*, die Goethe nicht nur körperlich und räumlich zu spüren bekam, sondern auch in einer lebenslangen, alle Distanzierungsversuche und Kommunikationabbrüche überspielenden Treue des Korrespondierens. Beim ersten Zusammentreffen von Bettine und Goethe am 23. April 1807 dauerte es jedenfalls nur wenige fatale Momente, in denen Goethe sich der ihm immerhin noch völlig unbekannten jungen Frau gegenüber in einen *small talk* zu retten suchte, bis die zunehmend einsilbiger und nervöser werdende Bettine auf seinem Schoß landete:

„Ich sagte plötzlich: ‚Hier auf dem Sofa kann ich nicht bleiben,‘ und sprang auf. – ‚Nun!‘ sagte er, ‚machen Sie sich’s bequem;‘ nun flog ich ihm an den Hals, er zog mich aufs Knie und schloß mich ans Herz. – Still, ganz still war’s, alles verging. Ich hatte so lange nicht geschlafen; Jahre waren vergangen in Sehnsucht nach ihm – ich schlief an seiner Brust ein; und da ich aufwachte, begann ein neues Leben.“ (B., 21)⁷

⁶ Grillparzer, Franz: Tagebücher aus den Jahren 1808 bis 1867, in: S. 159. Vgl. auch die Bemerkung ebd.: „Wenn Bettines Briefe und Leidenschaften vor ‚Wilhelm Meister‘ gekommen wären, hätten sie hundertfachen Wert. So kann man sich des Verdachts von Phantasie und Mignon denn doch nicht ent schlagen.“

⁷ Arnim, Bettine von: *Goethes Briefwechsel mit einem Kind*. Seinem Denkmal, in: *Werke und Briefe*, hrsg. v. G. Konrad, 2. Bd., Darmstadt 1959, S. 21. Diese Ausgabe wird fortan im Text unter Angabe der Seitenzahl zitiert. Um zugleich eine Zuordnung zu den verschiedenen Absendern zu ermöglichen, werden folgende Siglen davorgestellt: B. = Bettine, G. = Goethe, M. = Goethes Mutter, T = Tagebuch zu *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (3. Teil).

Die kleine Textstelle aus Bettines Brief-Bericht an Goethes Mutter über ihren ersten Besuch in Weimar verrät schon viel von ihrer Strategie und vor allem von der berüchtigten Widersprüchlichkeit ihres Wesens. Alles wird im Brustton der Authentizität und lebendigen Spontaneität geschildert und ist doch höchst artistisch und artifiziell montiert, inszeniert, ja fingiert. Heute, nach gründlicher philologischer Erforschung der Überarbeitungsstufen des Originalbriefwechsels⁸, wird kaum jemand mehr ernsthaft den Briefroman von 1835 als Dokument eines historischen Bekenntnisses feiern, wie es im 19. Jahrhundert oder während der Neuromantik üblich war. Er ist *fiction* wie die von den befreundeten Brüdern Grimm zur gleichen Zeit gesammelten und in authentisch reproduziertes Volkstum verwandelten Märchen. Sie sind *Dichtung*, in der Bettine als Autorin sich selbst und einen fiktiven Goethe sprechen macht, jedoch nicht ohne *Wahrheit* der Charakteren, die in dieser Korrespondenz einander gegenüberstehen.

Goethes Mignon wurde schon früh für die vom Bruder Clemens⁹ zur Lektüre des *Wilhelm Meister* angeregte Sechzehnjährige zur Identifikationsgestalt. Die Imago versammelt wie in einem Spiegel die noch diffusen und nach Identität suchenden Züge der pubertierenden Bettine und wirft sie zurück als den brennenden Strahl der einen Leidenschaft, die sie zuerst nach Frankfurt zu Füßen der bereitwillig über die Kindheit ihres berühmten Sohnes plaudernden Mutter Goethes und schließlich zu diesem selbst nach Weimar führt. In Bettine tritt Goethe das *romantische Prinzip* der in Mignon benannten und gebannten heiligen Naturpoesie entgegen. Was Novalis und andere Frühromantiker vermißt hatten, nämlich die poetologische Rehabilitierung Mignons als Lebensutopie, wird von Bettine in Form einer *Revision* des goethischen Werkes nachgeholt: „Ach, ich muß klagen, *Goethe*, über alle Schmerzen früherer Zeit, die Du mir angetan, ich fühl mich jetzt so hilflos, so unverstanden wie damals die Mignon.“ (B., 182) Und wenig später heißt es – nach einigen Invektiven gegen die Lustfeindlichkeit von Werthers Lotte:

⁸ Vgl. Arnim, Bettine von: Der originale Briefwechsel mit Goethes Mutter und Goethe, in: Werke und Briefe, a.a.O., Bd. 5, Darmstadt 1961.

⁹ Arnim, Bettina von: Clemens Brentanos Frühlingsskranz. Aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er selbst schriftlich verlangte, Werke und Briefe, a.a.O., Bd. 1, Darmstadt 1959, S. 112.

„So geht mir's auch im Wilhelm Meister, da sind mir alle Frauen zuwider, ich möchte sie alle zum Tempel hinausjagen, und darauf hatte ich auch gebaut, Du würdest mich gleich liebgewinnen, wenn Du mich kennenlernen-test, weil ich besser bin und liebenswürdiger wie die ganze weibliche Komitee Deiner Romane, [. . .]“ (B. 213)

Diese Überzeugung beruht auf einem Kalkül, der alles auf eine Karte setzt: die *Kindsbraut*. Bettine will Goethe gegenüber nicht Frau *sein*, sondern Mädchen bleiben bzw. *scheinen*, bis sie (Frau) *wird*. Und damit beginnt ihr Grundirrtum, der gewissermaßen einem Lektürefehler der *Lehrjahre* aufsitzt. Sie verwechselt ihren eigenen romantischen Einspruch mit Goethes Anspruch im dichterischen Symbol der Mignon. Sie glaubt Goethe über eine libidinöse Besetzung für sich gewinnen zu können, die dieser – im Sinne des *Entwicklungsromans* – aufgegeben hat. Bettine Zukunft ist die Zukunft einer ‚Illusion‘: „Die Pan-Erotik der Mädchen-Frau“.¹⁰ Mit einer großen Umarmungs- und Vereinigungsgeste wirft sich Bettine dem jugendlichen ja kindlichen Goethe-Ideal entgegen und versucht, im Dichter das Kind wiederzubeleben: „Komm mit Freund! Scheue nicht den feuchten Abendtau, *ich* bin ein Kind, und *Du* bist ein Kind, wir liegen gern unter freiem Himmel und sehen den gemächlichen Zug der Abendwolken, die im purpurnen Gewand dahin schwimmen.“ (T., 333) Immer wieder betont sie ihr androgynes Wesen, trägt wie Mignon „ein Paar Hosen [. . .] und auch eine Weste“ (B., 17), „klettert auf die höchste Tanne“ und sitzt übermutig „mit der gespannten Pistole, den Säbel umgeschnallt“ (B., 19), nächtlings neben dem Schwager auf dem Kutschbock; zugleich aber spielt sie „kleiner Engel, liebliches Kind“ von „zwölf“ – „nein, dreizehn“, sagte ich – Jahren (B., 25), „gewohnt, für ein Kind angesehen zu werden“ (B., 161), oder studiert die „Rolle der Katze“ (B., 30). Neben dieser *regressiven* Wiederbelebung infantiler Wunschwelten und der *androgynen* Verleugnung des Geschlechtsunterschiedes wird auch das Frauenbild in die leidenschaftlich hingebungsvolle *Tochter*- und die lustfeindlich verbieternde *Mutter*-Frau gespalten. Bettine weiß auch diese Karte mit der Unschuld des kleinen Mädchens geschickt an den Figuren von Goethes Romanen auszuspielen, um sich in der Aneignung des Verses aus Goethes Sonetten: „*Mein Kind! Mein artig gut Mädchen! Mein Herz!*“ (B., 67) dem Vater-Gott als Tochter-Geliebte hinzugeben, – ohne übrigens im Original „*Lieb Kind! Mein*

¹⁰ Drewitz, Ingeborg: Bettine von Arnim. Romantik – Revolution – Utopie, München 1979, S. 90.

artig Herz! Mein einzig Wesen!"¹¹ die versteckte Widmung an den Namen Minchen Herzliebs herauszuhören. Die *inzestuösen* Konsequenz dieser Freiheit der Liebe artikuliert sie vor allem aber in ihrer empörten Kritik an den *Wahlverwandtschaften*, die ihr Goethe nach ihren Eifersuchtsausbrüchen gegen die vermutete „Nebenbuhlerin“ Ottilie zugesandt hat: Eduard und Ottilie gehören für sie zusammen, gerade weil sie „verwandt“ sind, und das böse Prinzip heißt Charlotte, die – nicht nur alliterativ an Goethes seit 1806 ihm angetraute Christiane erinnernd – „mit mathematischer Konsequenz das Unglück für alle vorbereitet“:

„Warum will sie es ihnen wehren, dies unschuldige Leben mit- und nebeneinander? Zwillinge sind sie; ineinander verschränkt reifen sie der Geburt im Licht entgegen, und sie will diese Keime trennen, weil sie nicht glauben kann an eine Unschuld; das ungeheure Vorurteil der Sünde impft sie der Unschuld ein.“ (B., 223)

Goethes Reaktion ist zunächst auch entsprechend, obgleich ein leiser Hauch von Ambivalenz schon den zarten Keim der Neigung streift und fragen läßt: „soll ich Dich schelten oder loben, daß Du mich wieder zum Kinde machst?“ (G., 87) Bald aber wird die Distanz immer spürbarer, stellt sich eher „die Frage, liebe Bettine, ob man Dich mehr wunderlich oder wunderbar nennen kann“ (G., 156), und gewinnt schließlich Goethes Entschlossenheit Oberhand, sich dem symbiotischen Spiel zu entziehen, um einen Konflikt zwischen Bettine und seiner Frau Christiane zum Anlaß für den endgültigen Bruch und die *Versagung* zu nehmen, froh, den „Tollhäuslern“ – wie er die Arnims 1812 in einem Brief nach Hause nennt¹² – entronnen zu sein.

Worin sich Bettine fundamental täuscht, ist Goethes Einstellung zu ihr, die ihren oral-visuellen, voyeuristisch einverleibenden Charakter von Beginn an artikuliert. Sie ist für ihn ein *Früchtchen*, wie er in der ersten brieflichen Antwort schreibt: „Solche Früchte, reif und süß, würde man gern an jedem Tag genießen, den man zu den schönsten zu zählen berechtigt ist.“ (G., 68). Diese konstitutive Distanz wird von Goethe nie aufgegeben. Er bleibt eher Meister der Telekommunikation und behält sich zudem vor, von einem Recht auf Einsicht, auf Überwachung und Kontrolle der Sendun-

¹¹ Goethe: Sie kann nicht enden, Sonette Nr. X, *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 9, hrsg. v. C. Siegrist, H. J. Becker, D. Hölscher-Lohmeyer, N. Miller, G. H. Müller u. J. Neubauer, München 1987, S. 17.

¹² Arnim, Bettine von: *Der originale Briefwechsel . . .*, a.a.O., S. 108.

gen Gebrauch zu machen. Allein schon aus diesem Grunde fällt die Unstimmigkeit und Fiktionalität all jener Szenen auf, in denen Goethe zum stürmischen Liebhaber wird und – wie im berühmten *Teplitzer Fragment* – ihr in der Abenddämmerung das Kleid öffnet, um den jungfräulichen Busen mit Küssen zu überhäufen.¹³ Ein großes Grundmißverständnis durchzieht die Korrespondenz zwischen Goethe und Bettine Brentano, das diese 25 Jahre später jedoch als Bettina von Arnim gelöst hat, indem sie, zur Redakteurin der Briefausgabe geworden, Goethes Prinzip einfach imitiert. Goethe nennt selbst die Formel seines Interesses: „übersetzen“ (G., 88), was Bettine sogleich als seine Kunst versteht, ihre „einfachen Blumen, die am Abend schon welken müßten, ins Feuer der Unsterblichkeit“ zu halten: „Nennst Du das auch *übersetzen*, wenn der göttliche Genius die idealische Natur vom irdischen Menschen scheidet, sie läutert, sie enthüllt, sie sich selbst wieder anvertraut, und so die Aufgabe, selig zu werden, löst?“ (B., ebd.). Goethes Begriff des Übersetzens sieht dagegen die Chance einer Instrumentalisierung des Briefverkehrs, indem er Bettine als Lieferantin poetischer Stoffe zu seiner Muse macht. Er wählt im 10. Sonett (*Sie kann nicht enden*), selbst die Rede der Anbetenden soufflierend, das „weiße Blatt“ als Metapher, die von Bettine begierig aufgegriffen und angeeignet wird (vgl. B. 96), um dem Dichter *carte blanche* zu geben, d. h. sich zum unbeschriebenen Blatt zu machen, auf dessen blendender Unschuld er sogleich „das Lieblichste in die Seele ergossen“ (B., 97) hat. So kehrt manche Brieffloskel in gedichteter Form aus Goethes Hand wieder, um in der umgekehrten Form der weiblichen Restitution erneut Genre und Geschlecht zu wechseln. Aber in dem Maße, wie Goethe für den geplanten Roman seiner „Bekanntnisse“ Bettinens „Beihilfe“ bedarf (G., 264), geht es mehr und mehr darum, sie als Aufschreibesystem zu mißbrauchen und zu übersetzen, d. h. ihren Körper von der materiellen Präsenz des *soma* in *sema*, in Zeichen zu verwandeln. Das poetologische Programm lautet, „so unbedachte wie bedeutsame Worte aus Kindermund zu erlauschen und damit hervorzurufen.“¹⁴ Goethe will Bettine wie seine Mignon im *Wilhelm Meister*

¹³ Vgl. Vordtriede, Werner: Bettina und Goethe in Teplitz, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstiftes 1964, S. 350. Vgl. auch Goethe: Westöstlicher Divan, Werke (Hamburger Ausgabe), hrsg. v. E. Trunz, Bd. II, München 1978, S. 74; sowie: Bäumer, Konstanze: „Bettine, Psyche, Mignon“. Bettina von Arnim und Goethe, Stuttgart 1986, S. 77 ff. sowie S. 86 u. 158 ff.

¹⁴ Kittler, Friedrich A.: In den Wind schreibend, Bettina, in: Dichter – Mutter – Kind, München 1992, S. 238.

in ein Erinnerungssymbol verwandeln, übertragen gesprochen mortifizieren, damit sie ihm im Grabmal eines *Saales der Vergangenheit* Mahnmal für seine eigene Kindheit werde.

Goethe will *konstatieren*, d. h. im Sinne der Sprechakttheorie auf zeitenthobene, ewige und objektive Wahrheiten verweisen. Insofern braucht er „mehr Ordnung“ in ihren Gedanken, die „wie köstliche Perlen, nicht alle gleich geschliffen, auf losem Faden gereiht [sind], der leicht zerreißt, wo sie denn in alle Ecken rollen können und manche sich verliert.“ (G., 158). Bettine dagegen will *Performanz*, die aus der Augenblicklichkeit des Geschehens lebt und sich versteht – und wie durch „Tanzen, diese Kunst der Präsenz“¹⁵, *instinktive* Sicherheit beschwört: „Hier fällt mir Mignon ein, wie sie mit verbundenen Augen zwischen Eiern tanzt. Meine Liebe ist geschickt, verlasse Dich ganz auf ihren Instinkt, sie wird auch blind dahintanzen und wird keinen Fehltritt tun.“ (B., 223) Bettine, die 1795 – dem Jahr, als Wilhelm Meisters Lehrjahre erschienen – als *Teenie* ihre Initialen *B. B.* in die Linde des Klostergartens von Fritzlar schnitzte und, sich als Wildfang über Wiesen wälzend, ein Image zulegte, das jene andere *B. B.* 150 Jahre später immer noch erfolgreich massenmedial vermarkten sollte¹⁶, erfüllt sich mit Fünzig durch die Herausgabe des von ihr selbst *übersetzten* Briefwechsels den Wunsch, Mignon zu sein und den Eiertanz wieder und immer wieder auf dem Schauplatz des Textes aufzuführen: nicht als erinnerndes *Opus*, sondern als traumtänzerischer *Aktus*.¹⁷ Und wie eine andere Bettina, die wieder 150 Jahre später und auch erst im fünften Lebensjahrzehnt ihr *come back* oder besser *coming out* hatte, nämlich die amerikanische Popsängerin *Tina Turner*, träumt Bettina von Arnim davon, *private dancer* für Goethe zu sein. Und so wie *Tina Turner* in ihrem Titelsong singt: „What's love got to do with it?“ äußerte auch Bettine später: „So außerordentlich war ich gar nicht in Goethe verliebt; ich mußte nur jemanden haben, an dem ich meine Gedanken usw. auslassen konnte.“¹⁸

¹⁵ Hahn: Unter falschem Namen, a.a.O., S. 57.

¹⁶ Vgl. Beauvoir, Simone de: Brigitte Bardot – ein Symptom, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12. Sept. 1959.

¹⁷ Vgl. zu diesem für die romantische Poetologie grundlegenden Gegensatz P. v. Matt über E. T. A. Hoffmann: Die Augen des Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst, Tübingen 1971, S. 30.

¹⁸ Briefwechsel von K. H. G. von Meusebach mit J. und W. Grimm, zit. nach dem Nachwort von G. Konrad zu: Arnim, B. v.: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, a.a.O., S. 719.



Bettines Schreibweise hat durchaus eine Affinität zur heutigen Popkultur. Vor allem antizipiert sie mit ihrer Ersetzung von Erfahrungen durch Erlebnisse den journalistischen Sensationsstil und befriedigt schon durch die Mitteilung intimer Geständnisse die Neugier und Identifikationsbedürftigkeit eines Massenpublikums. Ihre epochale Provokation ist aber nicht der Inhalt, sondern die Signatur: die Veröffentlichung des Briefwechsels unter ihrem Namen *und* dem Goethes. Damit legt sie aber nur ein Phänomen offen, daß vor ihr entstanden ist und von historischen Größen wie Goethe in erster Linie gefördert wurde: die Erfindung des *Autors* und damit das hermeneutische Mißverständnis von Texten als Enthüllungen über ihre Produzenten. Bettines Schwiegersohn Herman Grimm hat im Vorwort zu der von ihm besorgten dritten Auflage des Briefwechsels zurecht darauf aufmerksam gemacht, daß die Kühnheit der nachträglichen Liebes-Fiktion durchaus in Affinität zu Goethes eigenem dichterischen Verfahren steht, mit dem er banale Epochen erotologisch durch erinnernde Subjektivität aufzuladen wußte. Goethe mußte folglich in der realen Konfrontation mit Bettine die nachgerade kolportagehafte Mimikry und Maskenhaftigkeit vor allem am Mignonmotiv chockieren. Seine Desillusionierung dürfte dabei umso größer gewesen sein, als er nicht nur in späteren Jahren für eine Wiederanerkennung des Realen empfänglich wurde, sondern auch an Beispielen für die gespenstische Wiederkehr abgelegter und -lebter Figuren seiner eigenen phantasmatischen Supplementierung keinen Mangel hatte. Die Art, wie er diese Enttäuschung artikuliert, ist dann auch nicht frei von einer gewissen misogynen Häme, die – wie wenig später bei Schopenhauer und E.T.A. Hoffmann – am allernächsten Indiz, nämlich der Vergänglichkeit weiblicher Reize sich echauffiert: „Was ihr in früheren Jahren sehr gut gekleidet, die halb Mignon- halb Gurli-Maske nimmt sie jetzt nur als Gaukelei vor, um ihre List und Schelmerei zu verbergen.“¹⁹

¹⁹ Gespräch mit dem Kanzler Müller, zit. nach Bäumer: „Bettine, Psyche, Mignon“, a.a.O., S. 120. Das polemische Argument des alternden Mädchens findet sich auch in einem Brief derselben Zeit an Carl August vom 13. Sept. 1826: „Diese leidige Bremse ist mir als Erbstück von meiner guten Mutter schon viele Jahre unbequem. Sie wiederholt dasselbe Spiel, das ihr in der Jugend allenfalls kleidete, wieder, spricht von Nachtigallen und zwitschert wie ein Zeisig. Befehlen Ew.H., so verbietet ich ihr in allem Ernst onkelhaft jede weitere Behelligung.“

Den Degout am Anachronismus der Kindsbrautmaske teilt Goethe mit Fürst Pückler, dem – selbst prädestiniert durch das Schicksal seiner infantilen, fünfzehnjährigen Mutter – die Zeitdifferenz zwischen Dargestelltem und Darstellendem bei der ihm die Ausgabe des Briefwechsel widmenden Autorin noch stärker in Auge fallen mußte.²⁰ Andererseits blieb beiden Herren nicht verborgen, wie meisterhaft es Bettine in ihrer Mimikry am männlichen poetologischen Verfahren selbst noch verstand, sie zur Puppe zu machen und in den fiktiven Szenen ihrer Briefe nach ihrem Willen tanzen zu lassen. Die s. g. Originalbriefe werden sozusagen gleich zweimal gewendet/verwendet bzw. die Szene der Entwendung *wieder-holt* sich schon vor *Goethes Briefwechsel mit einem Kind*: Einmal dienen sie Goethe als Material für seine Autobiographie und das andere mal Bettine für die Inszenierung ihrer Liebesgeschichte.²¹ Bettine macht sich nicht nur zur Adressatin aller Sendungen, sie praktiziert auch eine Traumdeutung, die als „Lüge“²² im außermoralischen Sinne paranoisch alles zu ihren Gun-

(Goethes Briefe (Hamburger Ausgabe), hrsg. v. K. R. Mandelkow, München 1988, Bd. 4, S. 201).

²⁰ Vgl. zu diesem Konflikt, der vor allem Bettine in ihren erotischen Erwartungen an den migränegeschüttelten Dandy Pückler tief enttäuscht hatte: Bäumer, a.a.O., S. 56 ff. sowie S. 68, wo Bäumer Pücklers Angst davor zu bedenken gibt, für Bettine nur zur Ersatzfigur für Goethe degradiert zu werden, sowie seine gehässige Anspielung auf ihr Alter: „Adieu gutes Närrchen, könntest Du noch klettern und wärest Du noch achtzehn Jahr, so wäre ich Dein Sklave, et comment! Dieu le sait. Wie es jetzt ist, mußt Du schon der meinige sein.“ (ebd. 68 f.); Gajek, Enid Margarete: Bettine von Arnim und Goethe, in: „Die Liebe soll auferstehen“. Die Frau im Spiegel romantischen Denkens, hrsg. v. W. Böhme, Karlsruhe 1985, S. 38; sowie Gajek, E.: Die Bedeutung des Fürsten Hermann Pückler für Bettine, in: Bettine von Arnim 1785-1859 (Ausstellungskatalog), a.a.O., S. 254.

²¹ Die beidseitige Verwendung – auf Seiten Goethes die wechselnden Zueignungen der Sonette, auf Seiten Bettines die Aneignung fremden Materials im jeweiligen Kontext – beginnt schon mit dem von Bettine ihrem Briefwechsel mit Goethe vorangesetzten Sonett, dessen Zeile „ich fing nicht ich fuhr nur fort zu lieben“ eigentlich auf Minchen Herzlieb anspielt. Desgleichen interpoliert Bettine mit dem 17. Sonett Charade ein „Rätsel“, das sie nicht lösen kann, da seine Auflösung den Namen von Minna Herzlieb ergibt. Man kann natürlich auch wie H. Grimm die Frage der Sonette salomonisch lösen und sagen, daß sie „zwischen beiden Mädchen geteilt, ihnen beiden gehört haben, wie seine Zuneigung“ (in: Minna Herzlieb und Bettina Brentano, a.a.O., S. 602).

²² Das extremste Beispiel einer moralischen Wertung dieses poetologischen Verfahrens findet sich bei Ricarda Huch: „Wie nah unter sich verwandt Erfinden, Dichten und Lügen ist, kann man am Kinde am besten beobachten, und auch im Erwachsenen bleiben diese Geistesvorgänge leicht ungesondert, wo, wie bei den

sten auslegt, wie paradigmatisch in dem von ihr selbst gegebenen Beispiel des Beweises für Goethes „Neigung“, indem er die „Neige“ seine Weinglases auf ihre Stirn gießt (B., 89).

Briefe werden abgesandt, *Missiven* wie *Missiles* in Umlauf gesetzt, mit Botschaften beladen, die an bestimmte Personen adressiert und von Absendern signiert sind, und dennoch ist das einzige, was zählt, was sich liest, das, was zwei redaktionelle Relais der Begrenzung der semantischen Referenzen und Einbettung in den jeweilige Kontext an den beiden Enden der postalischen Parabel aus dem mehrdeutigen, mißverständlichen, verschwiegenen, verfehlten Geschick machen bzw. öffentlich machen (d. h. publizieren): *Dichtung und Wahrheit* und *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*.²³ Der Briefroman als die im 18. Jahrhundert konsolidierte literarische Gattung dokumentiert keine objektiven Tatsachen, sondern produziert „Autorsubjekte“ und eine „ganze Theologie der Autorschaft“²⁴ An diese koppelt sich Bettine an, indem sie zugleich am Ende der Goethezeit subversiv die Differenz eines modernen Schriftstellertums zum göttergleich schöpfenden Genie aufspielt: Ihr Schreiben ist keine *creatio ex nihilo*, sondern ein Schalten, ein Durch- und Zustellen der Schrift- bzw. Informationsströme. Medientechnisch gesprochen interzeptiert sie den Goethe-Code, zapft ihn an und leitet ihn ab, immer wieder die unendliche Teilbarkeit des Signifikanten, des Buchstabens, der Lettern unter Beweis stellend. Lacan irrt sich, wenn er bei seiner Interpretation eines berühmten anderen entwendeten Briefes darauf beharrt, daß die Materialität des Signifikanten „eine Teilung nicht zuläßt“ und ein zerschnittener Brief immer noch der Brief bleibe, „der er ist“.²⁵ Unzählige Beispiele der Literaturgeschichte zeigen, wie selbst mi-

Brentanos kein waches, ordnendes Ich vorhanden ist, das jedem seinen Namen gäbe und seinen Platz anwiese.“ (Huch, Ricarda: Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall, Tübingen 1951, S. 522).

²³ Zu den Figuren der Missive als Missile und dem postalischen Relais, in dem das Gleiten des Sinnes angehalten wird, vgl. auch Jacques Derridas: No apocalypse, not now, in: Apokalypsen, übers. v. M. Wetzel, Wien 1985, S. 91 ff.; zum Verhältnis von Referenz und Kontext vgl. meine Ausführungen in: Referenz und Kontext. Randgänge einer „Pragmaturlogie“, in: Textualität der Philosophie. Philosophie und Literatur, hrsg. v. L. Nagl u. H. Silverman, Wien/München 1994.

²⁴ Schneider, Manfred: Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens, München 1992, S. 221.

²⁵ Lacan, Jacques: Das Seminar über E. A. Poes „Der entwendete Brief“, übers. v. R. Gasché, in: Schriften Bd. I, Olten 1973, S. 22.

nimale Entstellungen des Buchstabens den Sinn eines Briefes, eines Schriftstückes radikal ändern. In der doppelten Abwesenheit von Sender und Empfänger kommt es zu einem spezifischen „Phasenverzug“, in dem sich der Sinn aufschiebt, differiert, disseminiert, in dem der Signifikant einer „Teilbarkeit ohne Ende“, einer „Entwendung ohne Rückkehr“, einer Entstellung bis zur Zerstörung ausgesetzt ist.²⁶

Novalis schreibt, daß der „wahre“ Brief „seiner Natur nach poetisch“ sei²⁷ und rechnet damit schon den Verzug, das Verdichten, die Fragmentarisierung und den Blütenstaub des Geschicks hinzu. Was aber das reale Rauschen der Kanäle an Widerständen und Parasitierungen der literarischen Kommunikation mitproduziert, hat Balzac in seinem Roman *Modeste Mignon* gezeigt, der von den Irrungen und Wirrungen medial geschalteter Liebesgeständnisse handelt. Auch hier geht es um einen Briefwechsel, der mit Absendern und Adressaten sein Spiel treibt bzw. mit dem schreibende Subjekte ihr Spiel treiben wollen und sich dabei verspielen: Auch hier schreibt – allerdings anonym – ein junges, durch elterliche Wachsamkeit wohlbehütetes Mädchen, das sich gleichwohl durch exzessives Lesen – wie später Flauberts *Madame Bovary* – in höchste Liebesverückung versetzt, ihrem Dichteridol mit dem kommunikationstheoretisch sprechenden Namen *Canalis* heiße Briefe, nur daß ihr Adressat gar nicht *Canalis* ist, sondern dessen Sekretär, dem der snobistische Dichter dieses Provinzabenteuer gerne überläßt, und daß die Absenderin *Modeste Mignon* heißt, also gerade nicht die stürmische Unverfrorenheit einer Brentano besitzt. Balzac hat sich, nachdem er selbst über zehn Jahre Adressat der Ver ehrerpost einer polnischen Adligen war, 1843 durch die Entdeckung von *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* inspirieren lassen. Die Spuren dieser Anregung sind unverkennbar, nicht nur im Titel, sondern auch in der Familiensaga, die gewissermaßen die der Brentanos spiegelt: Auch *Modeste* ist wie *Bettine* – deren Vater italienischer Herkunft war – eine Mischung aus deutschem Tief sinn und mediterraner Heißblütigkeit d. h. Kind eines provenzali-

²⁶ Derrida: Der Facteur der Wahrheit, in: Die Postkarte, 2. Lieferung, übers. v. H.-J. Metzger, Berlin 1987, S. 249 u. 277 f. Vgl. Zum „Phasenverzug“ der Eingriffe und Veränderungen des Briefverkehrs: Bürgel, Peter: Brief, in: Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft, hrsg. v. W. Faulstich, München 1979, S. 35; sowie Kittler: In den Wind schreibend, a.a.O., S. 236.

²⁷ Novalis: Blütenstaub, in: Schriften, hrsg. v. P. Kluckhohn u. R. Samuel, Stuttgart 1960 ff., Bd. II, S. 435.

schen Vaters und einer Mutter, die als Tochter eines Frankfurter Bankiers zu allem Überfluß auch noch Bettina heißt. Was Balzac seinem literarischen Vorbild gegenüber aber vor allem in Szene setzen möchte, ist die prosaische Ernüchterung einer poetischen Exaltiertheit, die sich – wie ausdrücklich in einem der Briefe selbst zugestanden wird – des „Plagiats“ an jener rauschhaften Anbetung Goethes schuldig macht, d. h. einer doch nur auf die Heirat mit einem „biederem dicken Deutschen“ hinauslaufenden bürgerlichen Illusion, immer wieder neu lispeln zu können: „Mein geliebter Dichter, ich will deine Mignon sein, aber eine glücklichere Mignon als die Goethes, denn Du wirst mich in meinem Vaterland lassen, nicht wahr? in Deinem Herzen!“²⁸

Balzac zeigt gnadenlos genau, wie sich im Zeitalter technischer Reproduktion und Telekommunikation die magischen Kanäle aufheizen; je schneller aber in ihnen die Namen und Klischees des Intimen zirkulieren bzw. zugestellt werden, desto anonym und kurzlebiger werden die Botschaften und lassen nur in der Verkennerung einen Bezug „auf das tatsächliche Leben“ aufscheinen, der anders wäre als „Ausdruck des Augenblicks, dem sie entfließen, und keineswegs der allgemeine Inhalt unserer Charaktere“ (ebd., S. 291). Die Information hat ihren Wert nur im Augenblick des Ereignisses, dies hat Balzac in weiser Voraussicht der medialen Echtzeit-Übertragungen erkannt. Alle Betroffenheit neoromantischer oder gar noch weiblich-romantischer Natur wird von der Literatur eines Balzac, Flaubert, Keller u. a. demaskiert als Zuschreibungseffekt eines Geschicks als postlagernde Sendung, ein *p.s.*, in dem nur ankommt, was *post scriptum*, außerhalb und nach der Schrift in sie hineinphantasiert wird, in dem nur gelesen wird, was diese „postalische Selbstbefriedigung“²⁹ lesen will.

Die interpretative Gefahr besteht darin, die *Gattungs-* und *Geschlechterfrage* verwechselnd zu verkennen, daß auch die schreibende Frau Bettine ein Macht- und Wahrheits-Dispositiv von *Frauenphantasien* aufstellt, die das Gleiten der Bedeutungen in einer bestimmten Signifikantenkonstellation arretieren und durch sie sich ein Gedächtnis machen statt „literarische Erinnerungsar-

²⁸ Balzac, Honoré de: Modeste Mignon, in: Szenen aus dem Privatleben, übers. v. I. Täubert, A. Wagenknecht, K. H. u. H. Blattmann, München 1976, S. 292 u. 339; vgl. die medientheoretische Entschlüsselung der postalischen Libesverhältnisse in Schneider: Liebe und Betrug, a.a.O., S. 253 ff.

²⁹ Schneider: Liebe und Betrug, a.a.O., S. 258.

beit“ zu betreiben.³⁰ Die Frage ist hier: *umschreiben* oder *abschreiben*, aber Bettine geht nicht soweit wie Gretli in Kellers Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe*, daß sie die vom Ehemann empfangene intime Korrespondenz abschreibt und an den Nachbarn adressiert, der auf die vermeintlich erotische Botschaft postwendend reagiert, um – durch die Feder der abschreibenden, zur „Sprachdiebin“³¹ gewordenen Frau hindurch – an den Gatten zurückgeleitet zu werden. Sie wählt die Methode ihrer Großmutter Sophie La Roche durch geschickte „Einkleidung [. . .] als Thatsache“³² vorzustellen, was der eigenen Wunschwelt entspricht.

Was also heißt es, sich Briefe *zurückgeben* zu lassen, wie es Bettine nach Goethes Tod vom Kanzler Müller als Nachlaßverwalter gefordert hat, und sie mit den empfangenen Antworten als Korrespondenz zu restituieren? Zunächst, was die Positionen Goethes betrifft, ihn in neuer Einkleidung *sagen machen*; und dann das Ganze als Tatsache unterstellen. Bettine macht, daß Goethe unter der Regie ihrer selbstverliebten Herausgeberschaft sich (ihr) verspricht und revoziert damit die erfahrene Ver- und Entsagung; sie restituiert eine angeblich authentische Korrespondenz mit ihm und reanimiert den Verstorbenen. Goethe wird zum Wiedergänger, „wieder ganz jung“ bei ihr; sein Wunsch, im 7. Sonett (*Abschied*) „mit Einem Kuß am Ende scheiden“ zu müssen, hallt wider im Echo des Kusses, „mit dem ich *nicht* schied von Dir“.³³ Derrida hat seine *Postkarte* unter das Motto eines irritierenden Bildes aus einer mittelalterlichen Handschrift gestellt, auf dem ein *diktierender Platon* hinter einem *schreibenden Sokrates* zu sehen ist. Die verblüffende Umkehrung kann als Emblem auch für Bettines Verfahrensweise stehen und ist sogar tatsächlich auf ihr Verhältnis zu Goethe appliziert worden.³⁴ Auch Bettine souffliert Goethe, was er zu schreiben hat: Sie eignet sich an, in seinem Namen zu sprechen, sie verleibt ihn sich und seine Briefe ihrem

³⁰ So die ebenso naive wie falsche These von Solveig Ockenfuß: Bettine von Arnims Briefromane. Literarische Erinnerungsarbeit zwischen Anspruch und Wirklichkeit, Opladen 1992.

³¹ Vgl. Herrmann, Claudine: Die Sprachdiebinnen, übers. v. D. Muenk, München 1978.

³² La Roche, Sophie: Melusins Sommer-Abende, hrsg. v. C. M. Wieland, Halle 1806, S. XXXV.

³³ Goethe: Sonette, a.a.O., S. 15; u. vgl. Arnim, Bettina von: Der Originalbriefwechsel . . ., a.a.O., S. 15 (Hervorhebung von mir).

³⁴ Zurlinden, Luise: Gedanken Platons in der Deutschen Romantik, Leipzig 1910, S. 226.

Textkorpus ein, aber nicht als melancholische Bewahrung des nicht aufgegebenen Objekts, sondern als aufzehrende Be- oder Verarbeitung. Mit der Redaktion des Briefwechsel vollzieht Bettine ihre Trauerarbeit, macht sie das, was man im Französischen nennt: *en faire son deuil*, was auf Deutsch heißt, „abschreiben“, „in den Wind schreiben“.

Die damit praktizierte Schreibweise entbehrt nicht eines subversiv mimetischen Momentes, das man auch als *Gegen-, Rück- oder Wieder-Übersetzen* bezeichnen kann. Bettine weigert sich bzw. unterläuft es, sich – wie Mignon – übersetzen, d. h. in ein Denkmal in Goethes Saal der Vergangenheit transformieren zu lassen, indem sie umgekehrt dem Denkmal-Setzer ein Denkmal setzt, in dem sie sich supplementär als Kindsbraut-Muse mitverewigt. Semiotechnisch gesprochen, macht sich Bettine damit zum *transzendentalen Signifikat* der Signifikanten, die im Werk Goethes das Begehren nach der Kindsbraut aussprechen. Sie präsentiert sich als das nachträgliche Original ihrer literarischen Vorbilder und zwar nicht nur von Mignon, sondern auch von Psyche und selbst der Tänzerin Bettina, und macht sich zum transzendentalen Signifikat des Signifikanten aller Signifikanten, des *Phallus*, als dessen Inkarnation sie rund hundert Jahre vor Freud die Kindsbraut erkennt: als „in’s Leben getretene Mignon oder das Original dazu“³⁵.

Bettine selbst hat in ihrem späteren Hauptprojekt, dem Entwurf eines Goethe-Denkmal von 1823, über das sie zugleich auch den Kontakt zu Goethe wiederanzuknüpfen suchte, das Maß ihrer Reinkarnationen buchstäblich voll gemacht. Auf dem nur als Entwurf realisierten Monument kreist sie ihren vergötterten Helden gleich von drei Seiten her ein, d. h. indem sie nicht nur in Gestalt des mädchenhaften Genius zwischen seinen Beinen Platz greift, sondern sich auch noch in den beiden lateral angebrachten Basreliefs spiegelt:

„Ein verklärtes Erzeugnis meiner Liebe, eine Apotheose meiner Begeisterung und seines Ruhms; so nannte es *Goethe*, wie er es zum ersten Mal sah.

Goethe in halber Nische auf dem Thron sitzend, [. . .], die linke Hand [. . .] hebt sich jetzt über der Leier ruhend, die auf dem linken Knie steht [. . .] die junge Psyche steht vor ihm wie ich damals, sie hebt sich auf ihren Fußspitzen, um in die Saiten der Leier zu greifen, und er läßt’s geschehen, in Begeisterung versunken. Auf der einen Seite der Thronlehne ist Mignon als Engel gekleidet mit der Überschrift: „So laßt mich scheinen, bis ich

³⁵ Bäumer, ebd., S. 118 ff.

werde', jenseits *Bettina*, wie sie, zierliche kindliche Mänade, auf dem Köpfchen steht, mit der Inschrift: 'Wende die Füßchen zum Himmel nur ohne Sorge! Wir strecken Arme betend empor, aber nicht schuldlos wie Du.'" (T., 405)

Die Dreifaltigkeit der Mignon- oder Kindsbraut-Imago in dieser figuralen Konstellation oder genauer genommen die Aufspaltung der von Bettine als *Allegorie* der Liebe – kenntlich gemacht an den Flügeln des göttlichen Amor – ins Zentrum gerückten *Psyche* in den *moralischen* Aspekt des Eros – dargestellt auf dem linken Flügel durch die in ihren leidenschaftliche Entblößungen „naiv“ genannte Mänade – und in den *eschatologischen* Aspekt der Agape – auf dem rechten Flügel ausgedrückt in den „fromm“ genannten, engelhaften Zügen der Mignon, „im Augenblick wo sie entsagt“ (vgl. B., 300) – besetzt das gesamte Feld mytho-poetischer Assoziationen. Wie in der Fabel von Hase und Igel ist Bettine immer schon *da*. Was sie verschweigt, ist, daß diese Konfiguration, die wie ihre Interpretation erscheint, schon im *Wilhelm Meister* vorgegeben ist und alle drei Repräsentationen Momente einer Entwicklung von Mignon oder genauer ihrer *Symbol*werdung darstellen: der ‚Bettina‘-Aspekt das mänadenhafte Tanzen während der Festes nach der Hamlet-Aufführung, der Psyche-Aspekt den sexuellen Initiationsritus und der Engel-Aspekt die christologische Verklärung zum Symbol geschlechtlicher Indifferenz. Die beiden Momente der Verklärung und der heidnisch unschuldigen Verführung treffen aber für Bettine in der mittleren Figur der Psyche zusammen, die für sie nicht Symbol, sondern *Imago*, Spiegel ihrer selbst ist.

Im Sinne einer imaginären Verkennung versteht sich auch die völlig unterschiedliche Wahrnehmung: Während Bettine ihr Werk von Goethe bewundert wähnt, nennt dieser es „das wunderlichste Ding der Welt“ und kann „ein gewisses Lächeln nicht unterlassen“ über „das kleine nette Schoßkind des alten impassiblen Götzen“³⁶. Goethes Ironie wehrt deutlich die narzißtischen Projektion ab. Was Bettine nämlich an anderer Stelle gesteht, ist die gerade nicht mit ihm in Verbindung stehende Urszene, die ihre Wahl des Psyche-Topos und ihre Identifikation mit der Figur auslöste: ein Kuß *Heders*, also derjenigen Mentorfigur im Leben Goethes, zu der dieser immer ein ambivalentes Verhältnis behalten hatte. Bettine, die sich allen Männern gegenüber zum Kind macht, weiß ihre imaginären Vaterfiguren kongenial gegeneinander auszuspie-

³⁶ Goethe: Briefe, a.a.O., Bd. 4, S. 114.

len: Wieland, Herder, Goethe, selbst später Fürst Pückler, – keiner der Protagonisten in diesen über die weitläufigen Familienverhältnisse geflochtenen *liaisons dangereuses* kann sich sicher sein, wirklich als Adressat oder nur als *postillon d'amour* einer an ihn gerichteten Botschaft zu figurieren. Die Spontaneität, mit der der im hohen Alter stehende Herder bei seinem Besuch von Sophie La Roche deren Enkelin wortlos nach dem Öffnen der Türe küßt – was diese, nicht weniger spontan mit einer Ohrfeige quittiert –, macht Bettine jedenfalls auf einen Schlag klar, daß sie Objekt des Begehrens ist. Aber in dieser initialen Bewußtwerdung ergeht eine Namensgebung: wird der Signifikant *Psyche* eingeführt, dessen Bedeutung sie – eingedenk der Lektüre von Apuleius' Märchen *Amor und Psyche* – richtig mit der erwachenden Erotik verbindet und den sie sich als Eigennamen aneignet. Herders Assoziation führt sie dementsprechen auf ihre Mädchenkleidung zurück, deren Schärpen damals auf dem Rücken zu Schleifen wie „Schmetterlingsflügel“ gebunden waren, an denen er sie im Garten erhaschte:

„Siehst du, kleine *Psyche*“, sagte er, „mit den Flügeln genießt man wohl die Freiheit, wenn man sie zu rechter Zeit zu gebrauchen weiß, aber an den Flügeln wird man auch gefangen, und was gibst du, wenn ich dich wieder loslasse?“ – Er verlangte einen Kuß, ich verneigte mich und küßte ihn, ohne das Geringste einzuwenden. [...] der rätselhafte Name *Psyche*, dessen Bedeutung ich nicht verstand, versöhnte mich einigermaßen mit ihm, und wie ich denn manche Zufällige, was vielen unscheinbar vorüberstreift, *einen* tief rührt und eine währende Bedeutung für ihn gewinnt, so war mir dies unbegriffene Wort *Psyche* ein Talisman, der mich einer unsichtbaren zuführte, in der ich mich unter diesem Namen begriffen fühlte.“ (T., 366)

Dank ihres *narzißtischen Genies* gelingt es Bettine, sich die erotologische Übercodierung als ursprünglichen Namen zu- oder anzueignen, sich zum transzendentalen Signifikat des Signifikanten des Begehrens oder – diskursanalytisch formuliert – sich als *Sujet der Aussage* zum *Subjekt des Aussagens* zu machen. Und hier wird der gravierende Unterschied zu Mignon offenbar. Diese antwortet auf die Frage nach ihrem Namen: „Sie heißen mich Mignon“, Bettine hingegen nennt sich nicht nur *Psyche*, sondern glaubt es auch zu sein. Der selbstgegebene Name, der Begriffenes zu Eigenem macht, tilgt im Augenblick des Erwachens am Begehren allen Mangel: Wo der Andere, von dem her benannt wird, ich sein soll, gibt es keinen Mangel mehr. Bettine weiß den berühmten Ausspruch Rimbauds *Je est un autre* einfach umzudrehen: *L'autre c'est moi*, so wie in der nicht weniger berühmten Parfum-Reklame: *Loulou, c'est moi*.

Das Ausweichen auf die französische Sprache ist an dieser Stelle unvermeidbar, geht in der deutschen doch gerade die Differenz zwischen dem Subjekt der Aussage *moi* und des Aussagens *je* verloren. Bettine bedient sich des *moi*, so wie Kinder von sich in der dritten Person reden und im anderen bei sich sind. Beide, Bettine und Mignon sprechen die Sprache der Sehnsucht, aber ihre Bedeutung ist ganz verschieden. Mignon verzehrt sich nach dem, was nicht ist, was abwesend bzw. fern ist. Bei Bettine aber ist es eines der tiefsten Geheimnisse ihrer *Liebes-Sehnsucht*, daß sie im Sehnen selbst sinnliche Erfüllung findet und ihrem schwärmerischen „Einssein mit dem Unendlichen“³⁷ Begehren als Verlangen völlig fremd ist. Alles „unbefriedigte Begehren“, sagt sie selbst, wird durch „Kunstgefühl aufgelöst“, wobei es die „unbefriedigte Leidenschaft“ gerade zur „Sehnsucht“ steigert (T., 396). Wehmut ist so kein Schmerz aus einem Fehlen oder einem Verlust heraus, sondern nur eine andere Weise des Fühlens, Sehens, Aussprechens eines Glücks, das Schmerz mit Wollust paart:

„Ja die Wehmut ist der Spiegel des Glücks; Du fühlst, Du siehst in ihr ausgesprochen, ein Glück, nach dem sie sich sehnt. Ach und im Glück wieder durch allen Glanz der Freude durchschimmernd diese schmerzliche Wollust.“ (T., 325)



Bettine hat auf instinktive Weise vorweggeahnt, was Jacques Lacan über hundert Jahre später als Parallele zwischen analytischer Kur und Liebe formulierte: daß es darum geht zu „geben, was man nicht hat“.³⁸ Ihr *Coup* besteht darin, nicht auf ein an sie gerichtetes männliches Begehren passiv zu reagieren, sondern auf den Mangel, der dem männlichen Begehren selbst eingeschrieben ist, zu antworten und sich zum Träger des *phallischen* Anspruchs zu machen. Auch in dieser Hinsicht bedient sie sich souverän lacanscher Einsichten, die in der Nachträglichkeit ihrer Formulierung auf die Formel einer Dialektik des Begehrens gebracht wurden. In ihrer

³⁷ Vgl. Kluckhohn, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik, Tübingen 1966, S. 628.

³⁸ Lacan: Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht, übers. v. N. Haas, Schriften I, Olten 1973, S. 208 (vgl. auch ebd. S. 219, sowie Derridas Kommentar dazu in: Falschgeld. Zeit geben 1, übers. v. A. Knop u. M. Wetzel, München 1993, S. 10 ff., sowie meine Ausführungen in: Liebesgaben. Streifzüge des literarischen Eros, in: Ethik der Gabe, hrsg. v. M. Wetzel u. J.-M. Rabaté, Berlin 1993, S. 226 ff.

androgynen Knabenhaftigkeit, gepaart mit mädchenhafter Naivität, lockt sie mit dem geschlechtsübergreifenden Versprechen, ganz im Sinne der von Lacan benannten weiblichen Position *Phallus* zu sein und die männliche Habensverfehlung zu supplementieren. Oder einfacher ausgedrückt: Wenn ihr ein Mangel eingeschrieben sein soll, den nur der Mann erfüllen kann, dieser aber selbst in seinem Begehren einen Mangel an ihre Adresse signalisiert, so kann letztendlich das, was fehlt, nur sie selbst sein.

Bettines Selbstapotheose in dem Goethe errichteten Monument ist ein *gefährliches Supplement* des *Scheins*, das zwischen die Dimensionen von Haben und Sein tritt: Es spielt mit der *ob-szönen* Entblößung eines *Geheimnisses*, das nur allegorisch-symbolisch anzudeuten ist. Die kleine „kindliche Psyche“ zwischen Goethes Schenkeln exponiert nackt ihren weiblichen d. h. ‚kastrierten‘ Körper unverhüllt den Blicken, um diese Absenz des Penis in die ganzkörperliche Präsenz des Phallus, einen ikonographisch durch die Flügel ausgewiesenen *Ithyphallus* zu invertieren.³⁹ Zu dieser erotischen Provokation kommt eine zweite, die ebenfalls ganz auf der Linie einer fetischistischen Supplementierung liegt: Psyche stellt ihr linkes *Füßchen* auf den Fuß Goethes (eine Geste, die im damaligen Verständnis sexuelle Annäherung signalisierte), um sich zur Leier des Dichters auf seinen Füßen emporzuheben – denn „sie findet keinen anderen Platz, sie muß sich auf dem Deinen den höheren Standpunkt erklettern“ (B. 299). Bettine will als Psyche das *Phallus-Mädchen* sein, das zugleich auf fetischistische Weise das männliche Geschlecht affirmiert und auf parodistische Weise – durch seine unwesentliche, *parergonale* Supplementierung, seine im Sinne der kantischen Ästhetik gesprochen nicht innewohnende, sondern anhängende, ablösbare Schönheit⁴⁰ – als *Hinzugefügtes* und durch es, das Mädchen, *Hinzugefügtes* diffamiert: Bettine-Psyche oder: der *entwendete Phallus*.

Bettine bietet sich unterschwellig subversiv in ihrer immer wie-

³⁹ Vgl. hierzu die Studie von Otto Fenichel: Die symbolische Gleichung: Mädchen = Phallus, in: Aufsätze, hrsg. v. K. Laermann, Bd. II, Frankfurt/M/Berlin 1985, die von Lacan bereits auf Mignon angewandt wird, vgl.: La relation d'objet (Le séminaire livre IV), Paris 1994, S. 168; zum Vergleich mit den geflügelten Darstellungen der Ithyphalloi vgl. Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters, in: G. Kaiser/F. Kittler: Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, Göttingen 1978, S. 51 f.

⁴⁰ Vgl. hierzu Derrida: Parergon, in: Die Wahrheit in der Malerei, übers. v. M. Wetzel, Wien 1992, S. 114 ff. Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Werke, hrsg. v. W. Weischel, Bd. X, Wiesbaden 1957, S. 310.

derkehrenden *private-dancer*-Szene als *flesh for fantasy* an, allerdings unter der Bedingung einer Transfiguration, die sie in der Inschrift auf dem Monument formuliert: „*Dieses Fleisch ist Geist geworden*“ (T., 406). Diese Transformation vollzieht sich als Akt der Verwandlung eines Körpers in ein Symbol wie die phallische Transfiguration des gefallen Leibes von Tristan am Ende von Wagners *Tristan und Isolde*⁴¹ als Opern-Akt. Die Szene, die im Monument gleichsam erstarrt ist, wird schon in einem frühen Brief als *Tanz-Szene* ausphantasiert, in der sich die Erektion des Geistes gewordenen Fleisches zugleich als Verdichtung des Verführungsrituals der venezianischen Bettina und des Verklärungsrituals der als Engel scheinenden Mignon darstellt:

„es ist, als sollte ich vor Dir tanzen, ich ätherisch gekleidet, ich hab ein Gefühl, daß mir alles gelingen werde, die Menge umdrängt mich. – Ich suche Dich, dort sitzt Du frei mit gegenüber; es ist, als ob Du mich nicht bemerktest und seiest mit anderem beschäftigt; – jetzt trete ich vor Dich, goldbeschuht, und die silbernen Ärmel hängen nachlässig, und warte; da hebst Du das Haupt, Dein Blick ruht auf mir unwillkürlich, ich ziehe mit leisen Schritten magische Kreise, Dein Auge verläßt mich nicht mehr, Du mußt mir nach, wie ich mich wende, und ich fühle einen Triumph des Gelingens; alles, was Du kaum ahnest, das zeige ich Dir im Tanz, und Du staunst über die Weisheit, die ich Dir vortanze, bald werfe ich den luftigen Mantel ab und zeige Dir meine Flügel und steig auf in die Höhen; da freu ich mich, wie Dein Aug mich verfolgt; dann schweb ich wieder herab und sink in Deine umfassenden Arme; dann atmest Du Seufzer aus und siehst an mir hinauf und bist ganz durchdrungen;“ (B., 75)

Diese Traumsequenz ist mehr als nur Antizipation oder Ouvertüre: Sie ist Schlüsselszene für die Funktion der Kindsbraut-Motivik in der Korrespondenz Goethes „mit einem Kind“. Hier wird nicht nur deutlich, was es generell heißt, wenn ein dichterisches Symbol als *Imago* im spiegelbildlichen Sinne zur realen Gegenwart wird, sondern auch, wie sich die geschlechtlichen Positionen in den androgynen Mysterien des Phallus verkehren. Bettines Traumtanz, der weniger an das mechanische Schauspiel der „scharf“ zwischen die Eier tretenden Mignon erinnern als vielmehr an Salomes Verführungstanz der sieben Schleier, eröffnet einen anderen Schauplatz, auf dem sich das Wunder der Erscheinung, die Phänomenologie des Phallus an ihrem Körper vollzieht. Sie bannt die Blicke des Geliebten durch ihre Exhibition, zeigend, was er nur ahnte, d. h. offenbarend durch Enthüllung des Verborgenen, eine Enthüllung

⁴¹ Vgl. Hörisch: Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe, Frankfurt/M. 1983, S. 200.

im doppelten Sinne als Aufdeckung der *Nymphae* und als Auffliegen durch sie als *Schmetterlingsflügel*. Es ist auffällig, wie stark Bettines Phantasie in bezug auf ihre venezianische Namensvetterin durch die erotische bis obszöne Tanzfigur des Kopfspagats obsidiert ist, während die Zeichnung zum Denkmalsprojekt eher die klassische Figur der tamburinschlagenden Mänade also die entsprechende Szene Mignons aus *Wilhelm Meister* wiedergibt. So geht es letztlich um den doppeldeutigen Augenblick der Entschleierung, das Abwerfen der Hülle, das Entblößen, das den qualitativen Sprung einer anderen, übersinnlichen Verschleierung, das berüchtigte „weiße Kleid“ und sein Scheinen (ebd.) einleitet: das Aufsteigen in die Höhe, das die Verhältnisse von klein und groß umkehrt und den Geliebten „hinauf“-sehen, „durchdrungen“ sein, „ausatmen“ läßt angesichts seiner wundersamen Psyche, deren Lied lautet: *So laß mich Phallus scheinen, bis ich Phallus werde* . . .

Bei all diesen Parallelen und Reprisen zwischen Mignon und Bettine bleibt die so schnell zum Verschwinden gebrachte Differenz, die eine Frage des Geschlechts ist, der Gattung, des Genre, des Sexes, des Bios: Nicht nur daß Mignon ein „papiernes Mädchen“ ist (wie Bettines Großmutter La Roche über ihr Fräulein von Sternheim zu sagen pflegte) und Bettine eine springlebendige Leserin Goethes, nicht nur, daß Mignon dem *Opus* poetischen Schaffens entspringt, Bettine aber am *Actus* desselben ihrerseits als Autorin teilhaben möchte, sondern ist Mignon als Objekt des Begehrens eine Männerphantasie, während Bettine als weibliches Subjekt sich als Reales dieses Phantasmas unterstellt. Ihr imaginäres Scheinen als Psyche zwischen den Schenkeln des impassiblen Götzen wird nicht durch das Symbolische evoziert: es ist zu Stein erstarrtes Sein. Jedenfalls in ihrer *Halluzination*, denn zur Ausführung ihres Denkmalentwurfes kam es nie.

Man kann vorsichtig wie Herman Grimm gegen Bettine den Vorwurf erheben, „an ihre Schöpfungen als an eine Reihe durchaus realer Thatsachen später geglaubt zu haben“ und zwar in „vollem Maße“⁴²; dieses Maß an Glauben ist aber zugleich eine Maßlosigkeit des Differenzierens. Die Pole von realem und symbolischem Vater werden von ihr einfach kurzgeschlossen: Goethe ist für sie der große Andere, mit dem sie verschmelzen will – ganz im Gegensatz zu diesem selbst, der stets Erlebtes in symbolischen

⁴² Grimm: Goethe, Minna Herzlieb und Bettina Brentano, a.a.O., S. 600.

Verhältnissen zu spiegeln wußte. Als Realerscheinung des symbolischen Vaters ist Goethe für Bettine ein Gott, und wo es um Götter und symbolische Väter geht, stellt sich die Frage nach Dichtung und Wahrheit freilich unter anderen Gesichtspunkten. Vordtriede hat im Vorwort zu seiner Dokumentation der verschiedenen Fassungen des s. g. Teplitzer Fragments durchaus recht, wenn er den mythisch-mystischen, jenseits von Wahrheit und Lüge stehenden Charakter dieses Berichts von Bettines „Begegnung mit einem Gott“ unterstreicht, ja er könnte sich sogar auf Freuds Arbeit zur Genese der monotheistischen Religion berufen, die zwischen „materieller“ und „historischer Wahrheit“ unterscheidet und im Sinne letzterer auch der Entstellung des Wahns einen Wahrheitswert zubilligt, „insofern sie die Wiederkehr des Vergangenen bringt“.⁴³

Bettines Halluzinationen des *Namen-des-Vaters* gaben nicht von ungefähr Anlaß zur mythopoetischen Assoziation von Wagners *Tristan*. Wagners Orchester war das postromantische Medium *par excellence*, den „selbsterfüllenden Wunsch dem Realen“ einzuschreiben, der im Symbolischen „fremd und elend“⁴⁴ blieb. Eine Linie romantischer Musiktheorie zieht sich durch von Wackenroders Tonkünstler Berlingers Ausführungen über das *Wunder der Tonkunst* über E. T. A. Hoffmanns Kapellmeister Kreislers Lehrbrief zu Wagners Metaphysik des Musikdramas, die genau den Absolutismus der klingenden Sehnsucht zum synästhetischen Spektakel der Wagner-Oper führte, wie sie sich episch dann im Film vollendete. Bettines Vorstellungen von Liebesglück sind erfüllt von dieser Tradition, die ihr von ihren Anfängen her durch Tieck, dem Jugendfreund Wackenrodes, bekannt sind und die in ihrer Modernität Hollywood-verdächtig sind. Immer wieder rekurriert sie auf das *Modell der Musik*, um Goethe ihre Verzückungen zu erklären. Das *Scheinen* des Phallus-Werdens erweist sich weniger als ein optisches Mysterium, sondern vielmehr als auditives, opernhafte audio-visuelles, in dem Musik zugleich das „Medium des Geistes“ und die *Message* ist, „wodurch das Sinnliche geistig wird“ (B., 128). Als *Melodie* ist die Sehnsucht für Bettine schon erfüllt, spricht sich das Begehrte als *Ahnung* schon aus, ist das Ganze gegenwärtig als *Stimmung*. Der *Präsenz*-Effekt der musikalischen Offenbarung des bewußtlosen Lebens ist – wie Bettine

⁴³ Vgl. Vordtriede: Bettina und Goethe in Teplitz, a.a.O., S. 344; Freud: Der Mann Moses und die monotheistische Religion, Ges. Werke, Frankfurt/M. 1945 ff., Bd. XVI, S. 238 f.

⁴⁴ Kittler, ebd., S. 254.

Beethoven als andere von ihr aufgesuchte Größe des Zeitalters sagen läßt – „das sinnliche Leben der Poesie“ (B., 247), das des *Wunsches* voll genießen läßt und vom Wissen befreit, das Begehrte auch noch besitzen zu wollen: „Das ist meine erste Aufgabe, daß ich mich Dir aneigne, nicht aber Dich besitzen wolle, Du Allbegehrlichster!“ (B., 98)

Zwei Ökonomien der Liebe widerstreiten so aufs heftigste in der Korrespondenz zwischen dem Dichter und dem Kind: die restriktiv akkumulierende des Autobiographen und die rückhaltlos verausgabende der ewigen Geliebten. Wie *Orpheus*, der Archetypus des romantischen Dichters, will sie die ganze Natur tanzend erlösen, um dann vielleicht auch mit gelösten Gliedern von Mänaden zerrissen zu enden. In den Zeichnungen tauchen einschlägige Szenen häufig auf, nicht zuletzt auch in dem an Fürst Pückler geschickten Bild, das eine wie tot am Boden liegende Mänade zeigt, die sich von einem Tiger die entblößte Brust lecken läßt. Auf der anderen Seite kokettiert Bettine mit Märchenszenarien, die sie zur kitschigen Disney-Version von *Alice im Wunderland* machen, wenn sie sich mit einem veritablen *Bambi* im Nachbargarten – „das mich ansieht, anschreit, als wenn es um um Erlösung bäte“ (T., 345) – identifiziert: „ich glattes, braunes, feingliedriges Rehchen, zahm und freundlich zu jedem Liebkosenden, aber unbändig in eigentümlichen Neigungen.“ (T., 322 f.) Es ist ein Prinzip von *Inkalkulierbarkeit*, das ihre Ökonomie oder Anökonomie einer *unproduktiven, verzehrenden Gabe* bestimmt. Bettine geht es nicht um den Anspruch eines Begehrens innerhalb der Tauschordnung des Wunsches, sondern um die Liebesgabe, die als Gabe von dem, was man nicht hat, „nicht zu dem Gebenden zurückkehren“ darf, um ihn nicht zu verpflichten, die *aporetisch* immer auf das *Unmögliche* gerichtet ist, denn „diese Bedingungen der Möglichkeit ergeben oder definieren die Annullierung, die Vernichtung, die Zerstörung der Gabe.“⁴⁵

Goethe weiß in seinen Antwortbriefen ein Lied von dieser exuberanten Gabe zu singen: „Was kann man Dir sagen und geben, was Dir nicht schon auf eine schönere Weise zugeeignet wäre“ (G., 78), dichtet er noch in Anfangszeiten, um schon bald dem Druck der Hekatomben von Gaben zu weichen, die wie der Potlatsch gewisser Indianervölker in ihrer Maßlosigkeit zu *Gift* geworden sind und eher bedrohen als erfreuen:

„Sie haben, liebe kleine Freundin, die sehr grandiose Manier, uns ihre Gaben recht in Masse zu senden. So hat mich ihr letztes Paket gewis-

⁴⁵ Vgl. J. Derrida: Falschgeld, a.a.O., S. 17 u. 22 (vgl. auch S. 24).

sermaßen erschreckt, denn wenn ich nicht recht haushälterisch mit dem Inhalt umgehe, erwürgt meine kleine Hauskapelle eher daran, als daß sie Vorteil davon ziehen sollte. Sie sehen also, meine Beste, wie man sich durch Großmut selbst dem Vorwurf aussetzen könne; lassen Sie sich aber nicht irre machen.“ (G., 94)

Unerachtet des Anlasses, der diese Anrufung des ökonomischen Prinzips der Haushaltung provoziert haben mag, zieht sich der Gestus des Gebens, Vergebens, Aufgebens, Hingebens, etc. auf Seiten Bettinens durch und wird auf Seiten des Empfangenden unterschiedlich: als aus dem „Füllhorn“ ergossene Gabe (G., 107 u. 203), als „Hingebungen“ (G., 215), gar auch feinsinnig doppeldeutig als „*Glücksbombe*“ (G., 230) deklariert. Der mehr oder weniger leise Vorwurf, den Goethe dabei macht, bezieht sich nicht nur auf rezeptive Kapazitäten seines Haushaltes, sondern reagiert auch auf die Intention der Gebenden, sich durch Präsente präsent zu machen, wie sie selbst formuliert: „Und kann einer Gabe annehmen, der sich nicht hingibt der Gabe? – Und ist das Gabe, die nicht ganz und immerdar sich gibt?“ (B., 256)

Goethe schreckt zurück vor der Verpflichtung dieser immensen Gabe, die er nicht erwidern kann. Seine Abstattungen des Dankes schwanken deshalb auch eigenwillig und sprechen davon, daß Bettine „viel Freude angerichtet“ habe, wofür ihr der „schönste Dank abgetragen“ werde (G., 285) – als ginge es um einen *Schaden*, der *angerichtet* worden sei, und gälte es, einen *Schuldenberg abzutragen*. Im 1. Sonnett *Mächtiges Überraschen*, das er im Dezember 1807 an Bettine gesandt hat, gibt Goethe dem für ihn bedrohlichen Hereinbrechen des Unerwarteten seine eigene Wendung: Das katastrophische Bild vom herabstürzenden Gebirgsstrom, dessen Lauf durch einen plötzlich niedergehenden Felssturz – symbolisiert in der Bergnympe *Oreas* – gehemmt wird, findet mit der Bildung eines Sees aus den zurückgestauten Wassermassen zu einer wahren *Beschaulichkeit* zurück, in der sich für den Dichter der wilde und krankhafte Lauf der Leidenschaften im Spiegel künstlerischer Betrachtung und Beleuchtung aufhebt:

„Die Welle sprüht, und staunt zurück und weicht,
Und schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken;
Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben.
Sie schwankt und ruht, zum See zurückgedeeht;
Gestirne, spiegelnd sich, beschaun das Blinken
Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben.“⁴⁶

⁴⁶ Goethe: Sonette, a.a.O., S. 12.

Indirekt souffliert der Dichter seiner holden Briefpartnerin damit aber auch eine Lesart, die wieder an das postalische Prinzip der ‚Lagerung‘ von Schriftstücken gemahnt. Die Metapher des Stroms kann auch als Bild für die Briefsendungen gesehen werden, die es zurückzubehalten, zum Spiegel des anderen zu machen gilt: zum Ankommen, dem sich dann „neues Leben“ als *Advent* offenbahrt. Bettine formuliert klar die Bedingungen einer bedingungslosen Hingabe an den Anderen, die gar nicht auf Rückgabe und Austausch bedacht ist, sondern durch die eine vorbehaltlose Liebe als Erlösung „aus sich selbst“ und der „Selbstliebe“ (ebd.) begriffen wird. Niemand nämlich hat nach Narziß und vor Freuds und Lacans Ausführungen über dessen Spiegelstadium rückhaltloser der Selbstliebe das Wort geredet als Bettine Brentano. Im *Tagebuch* zum *Briefwechsel* berichtet sie von ihrer Prägung durch das Spiegelbild im dreizehnten Jahr (sic!), nachdem sie das ‚bilderlose‘ Kloster verlassen hat und sich zum ersten mal zusammen mit zwei Schwestern von der Großmutter umarmt im Spiegel erblickt – eine Begegnung mit sich als projektiver Archetypus aller Wünsche, signifikanterweise jedoch ohne ursprüngliche Vertrautheit mit sich, ohne ein ‚Ur‘bild:

„Ich erkannte alle, aber die eine nicht, mit feurigen Augen, glühenden Wangen, mit schwarzem, fein gekräuseltem Haar; ich kenne sie nicht, aber mein Herz schlägt ihr entgegen, ein solches Gesicht hab ich schon im Traum geliebt, in diesem Blick liegt etwas, was mich zu Tränen bewegt, diesem Wesen muß ich nachgehen, ich muß ihr Treue und Glauben zusagen; wenn sie weint, will ich still trauern, wenn sie freudig ist, will ich ihr still dienen, ich winke ihr, – siehe, sie erhebt sich und kommt mir entgegen, wir lächeln uns an, und ich kann’s nicht länger bezweifeln, daß ich mein Bild im Spiegel erblickte.“ (T., 337)

Diese Gebundenheit aller Liebe an den Präsenzeffekt des Spiegelbildes, diese *imaginäre* Objektbeziehung markiert den fundamentalen Unterschied zu Goethes Symbolik. Für Bettine, die bekennt, sie habe „keinen Freund gehabt als mich selber“ (ebd.), geht es nur um *Selbstbeziehung*, aber im Bild des anderen: „es sucht jeder in der Liebe nur sich, und es ist das höchste Glück *sich* in ihr zu finden“ (ebd.); „Du kannst nur *dir* treu sein in der Liebe, was du schön findest, das mußt du lieben, oder du bist dir untreu.“ (Ebd., 338) Auf dem Wege dieses fröhlichen Narzißmus entgeht Bettine dann auch der Gefahr, bei ihrer Suche nach einem Bild *ent-täuscht* zu werden. Die „Wunschautobiographie“, die – wie Christa Bürger betont – eben gerade „nicht Deutung eines Lebensverlaufs von einem Endpunkt her und zu einem Ziel (der Bildung eines Indivi-

duums) hin“ ist, sondern Imagination einer *reinen, gedächtnislosen Präsenz*, verdankt sich der „Arbeit des Umphantasierens“ als Setzen des „Präsens Indikativ an die Stelle des Irrealis“: „Schreibend macht Bettine sich zur reinen Energie.“⁴⁷

Es gibt zwei Wege des Narzißmus, die nur zwei inverse Richtungen ein- und derselben Relation darstellen: den alles *vereinnahmenden*, sich selbst in allem, in jedem Werk (*ergon*) suchenden, wie ihn Lacan in der antizipatorischen Identifikation mit dem Spiegel-Bilde als Basis der Ich-Formation entdeckt hat; und den sich unendlich *verausgabenden*, mit allem verschmelzenden, das Ich kosmisch in *energeia* auflösenden, wie ihn Lou Andreas-Salomé als „Doppelrichtung“ des Narzißmus beschrieben hat.⁴⁸ Für Bettine wird dieser pro-ductive, aus der Enge des Ich heraus-führender Faktor zur Erlösung vor dem Verstummen und Verschwinden einer Mignon oder Ottilie. Was sie von diesen unterscheidet, läßt sich weniger auf die Frage von Lebenstüchtigkeit und Zukunftsträchtigkeit bringen.⁴⁹ als vielmehr aus der Nähe des Narzißmus zur *Psychose* erklären. Freud hat die Grenze zwischen Neurose und Psychose am Verhältnis zur objektiven Realität bestimmt: Während diese in der Neurose unangetastet bleibt und das Begehren verdrängt und in die Sprache der Symptome verwandelt wird, wählt die Psychose den umgekehrten Weg einer Realitätsverleugnung bzw. einer „Umarbeitung der Realität“, die sich aus der Vorratskammer der Phantasiewelt einen realen, nicht-symbolischen Ersatz schafft.⁵⁰

Mignon und Ottilie verkörpern den klassischen Typus der Neurotikerin, ihre Wünsche tauchen nur auf dem anderen Schauplatz hysterischer Symptomatik auf, Bettine aber *konvertiert* nicht, sie *halluziniert*. Sicherlich, eine Ähnlichkeit zum hysterischen „Histrionismus“ also der theatralischen Inszenierung des Deliriums liegt nahe, aber läßt zugleich bei näherer Betrachtung den Unterschied deutlich werden: Bettine spielt nämlich nicht ein Spiel der Masken, sondern vollzieht in ihrer Identifikation mit den unterschiedlichen Figuren ein wahnhaftes *Werden* (Mignon-Werden,

⁴⁷ Bürger, Christa: *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*, Stuttgart 1990, S. 154/6.

⁴⁸ Vgl. Andreas-Salomé, Lou: *Narzißmus als Doppelrichtung*, *Imago* VII.4 (1921), S. 361 ff.

⁴⁹ Wie Bäumer es tut, a.a.O., S. 144.

⁵⁰ Vgl. Freud: *Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose*, *Ges. Werke* Bd. XIII, S. 365 ff.

Ottillie-Werden, Psyche-Werden, Reh-Werden etc.); vor allem aber, ihr Begehren unterliegt keiner Blockade, keiner Umschrift in Zeichen der Krankheit d. h. Symptome.⁵¹ Bettine versetzt sich bewußt und gezielt in *Stimmungen*, in denen die Prosa der Verhältnisse durch den Wiederhall ihrer Poesie des Herzens deblockiert wird. Das Prinzip dieser Supplementierung aus Selbstliebe heißt *Selbstaffektion*. Inmitten ihrer Briefe verrät sie einmal ihr Geheimnis: „Ja wohl ist die Geschichte schön! Jetzt, wo ich sie hier überlese, bin ich entzückt, überrascht, hingerissen, daß mir dies all begegnet ist“ (B., 85). Die virtuelle Realität von Bettines Briefroman wird durch *Selbstberührung* wirklich: durch ein Spiel mit sich selbst.

Will man diese Position in ihrer Doppelung von Berührendem und Berührtem als *schizophrene* pathologisieren, so muß man immer auch bedenken, daß sie nichts anderes auslebt, als die vorgebene Schizophrenie der Männerphantasie selbst, die das Weibliche als Kind und Mutter zugleich besetzt. Bettine zerbricht nicht an diesem Widerspruch, sondern lebt ihn im *intensiven Werden* aus, indem sie *mutatis mutandis* das eine wie das andere verkörpert. Für Arnim Ehefrau und Mutter der gemeinsamen Kinder, Goethe und anderen (platonischen) Geliebten Kind seiend, durchläuft sie simultan und reziprok eine Metamorphose, deren Ambiguität vom Bruder Clemens im Märchen von *Gockel, Hinkel und Gackeleia* auf die enigmatische Distinktion gebracht worden ist: „Keine Puppe, es ist nur / Eine schöne Kunstfigur.“⁵² So wie hier die Puppe als Kunstfigur verschiedenste und unterschiedlichste Rollen im Kostümwechsel einnehmen kann, erzeugt Bettine durch unendliche Spiegelung ihrer selbst einen Kosmos von Verkörperungen. Selbst die *Kraft der Einbildung* handhabend, kann sie im Gegensatz zu den Kindsbräuten in Goethes Romanen zugleich als Tochter- und als Mutter-Frau, als geraubte und verführte Kore und als gebende und vergebende *Demeter* auftauchen. Damit fällt Bettine aber dem fundamentalen *Irrtum* ihrer Halluzination anheim und wird Opfer des *Irrsinns*, des disseminativen Herumirrens jenes postalischen

⁵¹ Vgl. Israel, Lucien: Die unerhörte Botschaft der Hysterie, übers. v. P. Posch u. P. Müller, München 1983, S. 58 ff.; u. Schneider: Liebe und Betrug, a.a.O., S. 313 ff.

⁵² Brentano: Das Märchen von Gockel und Hinkel bzw.: Das Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia (Spätfassung), Werke, hrsg. v. F. Kemp, München 1963 ff., Bd. 3, S. 542, S. 617 ff. 723.

Prinzips, das sie im Griff zu *haben* meint: aber nicht *sein* kann. Mignon spielend, ist sie nicht Kindsbraut, hat aber keinen Sinn für die Differenz von Sein und Schein, in welcher letzterer sich Mignon begreift. Bettine verkennt in ihrer ontologischen Aufdringlichkeit, daß Werden sich auf Vergehen reimt und ihr Insistieren aus der *femme fragile* eine *femme fatale* macht, die fatalerweise d. h. schicksalhaft zum Objekt misogynen Abjektion d. h. Abstoßung wird. Die Kunst, gleichzeitig vom sehnuchtsvollen Schweigen zu singen und einen betäubenden Redeschwall zu ergießen, bringt Bettine nur den Preis einer Stechpalme für alternde Mädchen ein. Und wenn schon die Frage einer Inspiration Goethes für seine *Wahlverwandtschaften* zur Debatte stand, so waren sich böse Zungen einig, daß für die Kindsbraut Ottilie nur Minchen Herzlieb Pate gestanden haben kann, während Bettine allenfalls die Rolle der schwatzhaften Luciane zugeordnet wurde.

Bettine wird von der Schwärmerin zur Schwätzerin degradiert. Aber ihr bleibt ein Ausweg, den auch ein anderer Schwätzer proklamiert, der Dichter Canalis in Balzacs *Modeste Mignon*: das *Genie*. Die Voraussetzung hierfür sei nämlich „die Gabe der Erfindung“⁵³, heißt es an berufener Stelle. Die letzte Wahrheit ihres Über-Namens *Psyche* heißt daher für Bettine: *Doppelspiegel*. Als einen solchen bezeichnen jedenfalls die österreichische und französische Sprache in Schlafzimmern und Garderoben zum Schminken oder zur Abendtoilette bestimmte Standspiegel, die ein Bild des Selbst zurückwerfen. Vor dem Spiegel stehend wird Bettine, Goethe zitierend, zur Iphigenie: „Ich stand aufrecht vor dem Spiegel, es war mir, als ob Goethe zuhörte, ich sagte den ganzen Monolog her, laut, mit einer gewiß zum höchsten Grad des Kunstgefühls gesteigerten Begeisterung.“ (T., 396)

Bettine und Goethe, eine Doppelgängergeschichte?

Es geht zumindest um mehr als nur ein Herbeizitieren, ein Beschwören durch Worte, Tanzschritte und Maskierungen. Es geht um *Psyche* oder die *Erfindung des Anderen*⁵⁴. Alles ist erfunden und dennoch alles erlebt. Es bedarf keiner interpretativen Anstrengung, um dieses Paradox herauszuarbeiten: Bettine gesteht es selbst gegen Ende ihres Briefwechsel. Zwischen *Empfängnis* und *Erzeugung* spielt *Erfindung* die zentrale Rolle des Mediums, das zugleich die Botschaft ist. Bettines Trick, ihre Wendung, Verwen-

⁵³ Balzac: *Modeste Mignon*, a.a.O., S. 405.

⁵⁴ Vgl. Derridas Interpretation von Freuds Narzißmusbegriff: *Psyche ou l'invention de l'autre*, Paris 1987.

dung oder Anwendung des Imaginären besteht darin, die Anordnung der Spiegel selbst zu verdoppeln: nicht nur sich in allem zu spiegeln, sondern sich selbst zum Spiegel für alles zu machen, also in ‚ächt‘ romantischer Manier, wie sie Friedrich Schlegel definiert hatte, „zwischen dem Dargestellten und dem Darstellendem, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“.⁵⁵

„Jede Erregung wird Sprache, Aufforderung an den Geist; – er antwortet: und dies ist Erfindung. Dies also ist die geheime Grundlage der Erfindung: das Vermögen des Geistes, auf eine Frage zu antworten, die nicht einen bestimmten Gegenstand zur Aufgabe hat, sondern die vielleicht bewußtlose Tendenz der Erzeugung ist.“ (B. 289)

Bettine sagt es selbst: aus ihren Briefen spricht der „*erfundne* Goethe“ (B., 299), aber es kommt auf die Wahrhaftigkeit der Erfindung an, auf die Authentizität der Schau, wie sie E. T. A. Hoffmann zur gleichen Zeit in seinem *serapiontischen* Prinzip zu formulieren sucht. Für Bettine ist das Kriterium Liebe, Selbstliebe, die zugleich den Anderen befruchtet, indem sie ihn erfindet, *inveniert*, d. h. ihn kommen macht durch „Einflößen ihrer Leidenschaft“ (B., 290). Dies zu erkennen, ist Liebe als ‚wahre‘ Handlung, die aber schon der *Wahn* verfolgt. Denn nur, wer die Gaben der erotischen Begeisterung „kindlich und unbefleckt“ (B. 295) empfängt, wer wie im Märchen von der Puppe, die nur eine schöne Kunstfigur ist, der Geldgier abschwörend in seinem Spieltrieb wieder zum Kind wird, dem werden die dargebrachten Blumen nicht zu Asche und die Mitgift der Sinnlichkeit nicht zum Wahnsinn:

„Die Gabe des Eros ist die einzige genialische Berührung, die den Genius weckt; aber die andern, die den Genius in sich entbehren, nennen es Wahnsinn: Die Begabten aber entschwingen sich mit dem fern hintreffenden Pfeil dem Bogen des Gottes, und ihre Lust und ihre Liebe hat ihr Ziel erreicht, wenn sie mit solchem göttlichen Pfeil zu den Füßen des Geliebten niedersinkt. – Es halte einen solchen Pfeil heilig und bewahre ihn im Busen als ein Kleinod, wer zu seinen Füßen ihn findet, denn es ist ein Doppelgeschenk des Eros, da ein Leben, im Schwung solchen Pfeils, ihm geweiht verglüht.“ (B., 296)

⁵⁵ F. Schlegel: *Fragmente*, in: *Athenaeum*, ausgew. u. bearb. v. C. Grützmacher, Hamburg 1969, Bd. 1, S. 119.